

Владан Таталовић

## Ка интердисциплинарним истраживањима у библијској егзегези: Свадба у Кани (Јн 2,1–11) у живопису манастира Каленића

*Апстракт.* Замишљен да послужи афирмацији интердисциплинарног приступа у библијској егзегези, предложени рад истражује путеве и домете библијске рецепције у једној репрезентативној фресци српског средњовековног сликарства. У првом делу рада издвајају се литерарне и теолошке структуре епизоде која приповеда о првом знамењу Исуса Христа — свадби у Кани галилејској (Јн 2, 1–11). У другом делу, композиција фреске истог садржаја у манастиру Каленића сагледава се у пресеку издвојених библијских структура и њеног храмовног контекста, чиме се напредује ка закључку о актуализацији библијских значења у живопису Каленића. Радом се успоставља ерминевтички оквир у којем је за значајан фактор у настанку каленићке фреске могуће именовати способност сликара у тумачању библијског текста, чиме се одговара на захтев библијске егзегезе за постизањем аутентичног израза кроз сарадњу са другим хуманистичким дисциплинама.

*Кључне речи:* библијска егзегеза, историја уметности, Јованово Еванђеље, Свадба у Кани, манастир Каленић.

### 1. Увод

**П**овод за настанак предложене студије представља општи осећај да у домаћој академској средини не постоји довољно институционализована сарадња између библијске егзегезе, као научне дисциплине, и историје уметности српског средњовековља, у којем су, како је познато, визуалне представе библијских догађаја достигле репрезентативне домете.<sup>1</sup> Овај недостатак ближег односа двеју сродних области у погледу библијске интерпретације донекле се може објаснити изостанком српских теолога из (интердисциплинарних) истраживања у хуманиоруму током последњих деценија, као и извесном дистанцом историчара уметности према библијској егзегези као посебној (и понекад самодовољној) дисциплини која не припада примарним оквирима њихове струке. У суштини, стање удаљености узроковано је различитим интересовањем дисциплина за библијски текст, који је у средњовековном православљу постојао пре у склопу културних

<sup>\*</sup> Др Владан Таталовић, Православни богословски факултет Универзитета у Београду, vtatalovic@bfspc.bg.ac.rs, vladan.tatalovic@yahoo.com

Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада Православног богословског факултета Универзитета у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> Нагласак на научном карактеру библијске егзегезе овде није случајан и свакако не умањује једнак статус историје/теорије уметности. С обзиром на то да се библијска егзегеза у српском контексту није развијала са уобичајеном методолошком сигурношћу, својственом другим друштвено-хуманистичким дисциплинама, као и да појам „библијска егзегеза“ због своје превасходне припадности еклисијалном контексту превазилази научне форме интерпретације, ову разлику је било потребно истакнути. Више о садржини библијске егзегезе у савременом српском контексту в. *Лексикон библијске егзегезе*, прир. Р. Кубат, П. Драгутиновић, Београд 2018; а о њеном развоју у Срба сагледаном из перспективе новозаветне науке в. V. Tatalović, *Orthodox New Testament Scholarship in Serbia, The Holy Spirit and the Church according to the New Testament*, ур. P. Dragutinović, K.-W. Niebuhr, J. B. Wallace, Tübingen 2015, 39–72.



практи, теолошких система и погледа на свет него као независан ентитет. Ако је истори-чарима уметности било довољно да владају тежњама епоха, што није нужно подразумева-вало залазак у путеве трансмисије и рецепције библијског текста, и то у време када њего-ва друштвена релевантност није била могућа, онда генеза ученог недостатка може бити разумљива. Посебан пак аспект феномена представља његово трајање као подстицано сложеним околностима установљења интердисциплинарног приступа и његове примене. Умрежавање друштвено-хуманистичких дисциплина и давање простора интердисци-плинарном језику захтева суочавање са ширим изазовом постављања интегративних ци-љева у домаћој науци, у којој је библијска егзегеза још увек на путу ка аутентичнијим облицима изражавања.<sup>2</sup>

Према томе, прегледом грађе о сликарству Каленића<sup>3</sup> није се могло наићи на егзе-гезу свадбе у Кани (Јн 2, 1–11), нити на истраживање односа ове библијске епизоде пре-ма референтној фресци у наосу моравског здања (сл. 1, 2). Иконографске студије срп-ских споменика само овлаш залазе у домен тумачења Јованове епизоде, а када то и чине, интерпретација се углавном преузима као готов производ, најчешће без контекстуал-них испитивања.<sup>4</sup> Упоредо са тим, у академској егзегези, која би због природе библиј-ског језика требало да буде заинтересована за сваку врсту његове примене, нису улагани напори у истраживање процесâ визуализације,<sup>5</sup> иако је овај вид рецепције у матицама српског културног бића чинио битан елемент, парадигматског формата. Визуализација свадбе у Кани располаже значајним потенцијалом за интеграцију теолошких идеја у ак-туалну животну стварност, омогућену приказима гозбе, сватова, посуда, слугу и других чинилаца свакодневице, због чега је очекивано да остварени визуални садржаји потом утичу на традирање теолошких ставова. Превасходно с тим у вези, односно будући да средњовековна уметност одражава битне начине комуницирања свештене поруке, пред-ложена студија жели да допринесе премошћавању уочене празнине тако што ће кроз истраживање једног примера дати на значају потенцијално важној области у широком спектру библијске интерпретације. Пре тога, потребно је темељније образложити истра-живачки поступак.

<sup>2</sup> Познато је да новозаветна наука у савременом православном контексту пролази кроз извесна методолошка преиспитивања, за која се очекује да одведу њеном ефектнијем ангажману у сфери јавног деловања. Више о томе в. В. Таталовић, *Савремено тумачење Свешћој Писма у Православној Цркви: улога Богословској факултету у Београду*, Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати, 6, ур. Б. Шијаковић, Београд 2010, 7–16; Р. Dragutinović, *Interpretation of Scripture in the Orthodox Church. Engaging Contextual Hermeneutics in Orthodox Biblical Studies*, Belgrade 2018.

<sup>3</sup> В. Петковић, Ж. Татић, *Манасџир Каленић*, Београд 1926; В. Петковић, П. Поповић, *Сџаро Наџоричано — Псача — Каленић*, Београд 1933; С. Радојчић, *Каленић*, Београд 1964; *Манасџир Каленић: у сусрећи шесћој сџоџодишњаци*, ур. Ј. Калић, Београд 2009; С. Радојчић, *Фрески Каленича*, Андрей Рублев и его епоха, Москва 1971, 250–261; И. Стевовић, Б. Цветковић, *Манасџир Каленић*, Београд 2007; Д. Симић-Лазар, *Каленић: сликарсџиво, исџорија*, Крагујевац 2000; Т. Стародубцев, *Срџско зидно сликарсџиво у земљама Лазаревића и Бранковића*, I–II, Београд 2016, *passim*.

<sup>4</sup> За студију Д. Симић-Лазар не може се рећи да пренебрегава консултацију теолошких ауторитета у тумачењу живописа Каленића. Циклус чуда Исусових доводи се у везу са Коментарима Јеванђеља Јефрема Сирског, мада без образложења и продора према теолошким разложима које су усмериле рад сликара, Д. Симић Лазар, *Каленић*, 195.

<sup>5</sup> У домаћој егзегетској литератури само се спорадично помињу примери визуалне рецепције библијског текста, при чему озбиљнији подухват анализе није предузиман. Један осврт на принципе интерпретације представљене мозаицима Свадбе у Кани у византијском манастиру Хора (14. век) [Кахрије џамија] дат је у нашем раду: В. Таталовић, *Aqua et vinum: исџорија еџезе и тумачење Свадбе у Кани Галилејској (Јн 2: 1–12) (део II)*, Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати, 13, ур. Б. Шијаковић, Београд 2013, 18–35, 23–27; сличан покушај, мада у вези са другим библијским текстом, проналази се у следећем раду: В. Таталовић, *Маџејев извешћај о сџрадању Исуса Христџа у срџској средњовековној еџези*, Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности, IX, Дани српскога духовног преображења, XXV, ур. Г. Јовановић, Деспотовац–Београд 2018, 223–234.



## 2. Образложење истраживачког приступа

Импулс за истраживање одабране фреске у Каленићу подстакла је, генерално говорећи, њена истакнутост у опусу српског средњовековног живописа.<sup>6</sup> Уколико би се међу многим питањима у вези са том карактеристичном фреском поставило и оно о начинима интерпретације приказане епизоде Јовановог Еванђеља, у одговор би требало укључити следећа три аспекта. Прво, с обзиром на позицију савременог истраживача и уводно постављени проблем, логично је претпоставити да је каленићки живописац, кога је В. Ј. Ђурић идентификовао као сликара Радослава (лаика или монаха, није познато),<sup>7</sup> располагао текстом епизоде чије је књижевне и богословске структуре узео за предмет пројекције. Међутим, иако се улога текстуалног предлошка у визуалном стваралаштву не може оспорити, није вероватно да се сликар само њиме користио. С обзиром на то да је библијски текст у средњовековном православљу, како је речено, превасходно егзистирао у склопу културних и теолошких система,<sup>8</sup> сликар је епизоду о Кани, као друго, реципирао кроз уметничке узоре и богословска тумачења. Та претпоставка добија на прихватљивости узме ли се у обзир приоритет обрасца у средњовековној уметности и егзегези.<sup>9</sup> Према мишљењу Д. Симић-Лазар, у истраживаној фресци се препознаје композициона структура мозаичне представе из сицилијанске катедрале у Монреалеу (сл. 3, 4),<sup>10</sup> која иначе одговара стандардном византијском разумевању библијског догађаја као симболичке представе преображења света и човека у Исусу Христу.<sup>11</sup> И треће, иако је српска уметност с краја 14. и почетка 15. века карактерисана као окренута обрасцима који, с обзиром на завршетак златне епохе сликарског стваралаштва, теже да буду мање подложни променама, то ипак треба с резервом прихватити.<sup>12</sup> Упркос сведеним представама, живопис Каленића несумњиво пројављује аутентичан вид оригиналности, који садржински није отишао ван устаљених текстуалних, теолошких и уметничких оквира.

Из овог триплета следи да успостављање непосредног односа текста и слике у истраживању каленићке фреске није унапред задато. Између библијске епизоде и каленићке фреске стоји значајан слој традиционалног материјала, који се не може занемарити. Ипак, успостављање тог односа у истраживачком склопу ове студије из више разлога се сматра основаним и потребним. Уколико пођемо од тога да се непосредан однос текста и слике у настанку каленићке Кане не може апсолутно искључити, његовој основности

<sup>6</sup> Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 286.

<sup>7</sup> О Радославу као каленићком сликару в. В. Ј. Ђурић, *Сликар Радослав и фреске Каленића*, Зограф 2 (1967), 22–29; такође Б. Тодић, *Српски сликари: од XIV до XVIII века*, II, Нови Сад 2013, 103–104; Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 255–256.

<sup>8</sup> В. W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London 1982, 72–73. Опсежније о библијском тексту и његовом развоју кроз историју консултуј четворотомни компендијум: *The New Cambridge History of the Bible*, New York 2012–2015.

<sup>9</sup> Средњовековна интертекстуалност генерално се може упоредити са феудализмом: семантичко-структурни простор тадашњих дела вазално је зависио од узора, в. P. Zumthor, *Intertextualité et mouvance*, *Littérature* 41 (1981), 8–16. Тако, у домену егзегезе, врхунац стваралаштва у егзегези једног од најпревођенијих тумача међу словенским народима, Теофилакта Охридског, састојао се у спретној компилацији акумулираних теолошких израза који су имали статус узора, о чему је писао G. Podskalsky, *Theologische Literatur des Mittelalters in Bulgarien und Serbien (865–1459)*, München 2000, 230.

<sup>10</sup> Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 187–189. Више о наведеном сицилијанском мозаику в. у публикацији D. Abulafia, M. Naro, *Il duomo di Monreale. Lo splendore dei mosaici*, Città del Vaticano 2009, 154 и даље; више о мозаицима у Монреалеу в. S. Brodbeck, *Les saints de la Cathédrale de Monreale en Sicile: iconographie, hagiographie et pouvoir royal à fin du XIIe siècle*, Roma 2010.

<sup>11</sup> Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 195.

<sup>12</sup> Иако је ова тежња, према Радојчићу (*Каленић*, X–XI), била узрокована специфичним животним околностима, када се спрам ранијих „маштања о лепотама давно прошлих времена“ ништа више није могло рећи, чињеница је да моравски споменици ипак нису једнако приказивали библијске догађаје и светитеље. У односу на друга моравска здања, Каленић, на пример, одликује извесна статичност фигура, која у време када до значајних промена у зидном сликарству, како се претпоставља, није могло доћи, ипак даје оригинално инсистирање на унутрашњим вредностима човека. На тај начин, каленићки сликар ипак није статично везан за своје узоре, него ту статичност вешто претвара у ново сликарско и теолошко решење.



у прилог говори могућност употребе старијих узора не само као последице миграција византијске уметничке елите ка словенским земљама у 15. и 16. веку<sup>13</sup> него и као израза тежње сликара ка изворним значењима текста (која се од поменутих миграција не мора одвајати). То што Каленић, за разлику од Грачанице (сл. 5) и других манастира, нарочито за разлику од суседне Ресаве (сл. 6), није у приказивању епизоде свадбе у Кани следио за млађим и уобичајеним предлошком — из манастира Хоре (1320),<sup>14</sup> може, дакле, имати везе са ренесансним карактером овог споменика моравске традиције. Он је настао у завршној фази ренесансе Палеолога, која је иначе била отворена према уметничким решењима Запада, и био је обликован културним тенденцијама Српске деспотовине, којима су, сплетом различитих чинилаца, подстицана изворнија значења.<sup>15</sup> Један од кључних задатака предложеног истраживања, ако не и најважнији, биће управо тај да покаже меру у којој је таква тежња каленићког сликара Радослава могла имати основа у симболичком језику Јовановог Еванђеља, иначе погодном за сакралну манифестацију идеала „небеског житељства“ у српској култури 15. века. Поред тога, потреба за истраживачком јукстапозицијом текста и слике има двојаку корист у склопу општег задатка студије, одређеног уводним поглављем. С једне стране, овај однос подсећа на то да визуализација библијског текста представља важну област еклисијалне и културне примене текста, док се литерарним истраживањем библијске епизоде, с друге стране, омогућује референтна тачка у односу на коју домети визуалне интерпретације у датом периоду постају лакше видљиви.

Из наведених разлога, студија ће у наставку бити подељена у два дела. У трећем поглављу студије, биће представљене литерарне и теолошке структуре епизоде о Кани, што ће, с обзиром на иницијални истраживачки мотив (и афилијацију аутора) чинити основ рада. У четвртој глави, пажња ће бити посвећена композицији и садржини каленићке фреске, чији ће креативни домети бити тражени у пресеку њених сликовних узора и структурā еванђелске епизоде. Иако је методолошком поставком рада испрва направљен свесни отклон према консултацији средњовековног егзегетског наслеђа, као сведока интерпретативних токова који су могли утицати на обликовање истраживане фреске, њега је у овом делу рада ипак неопходно консултовати. Предложена студија може бити научно утемељена само уколико се стечени увиди у теолошку страну истраживане представе доведу у однос са интерпретацијом која је могла бити актуална у време осликавања Каленића. Закључно се претпоставља да ће компаративни однос два синхрона плана (текста и слике) допринети осветљавању интелектуалних токова који су стварали аутентичан теолошки израз у једном сегменту српског средњовековља и учинили га даташћу у савременом теолошком стваралаштву.

### 3. Свадба у Кани у Јовановом Еванђељу (2, 1–11)

У средњовековном живопису Свадба у Кани није без основа узимана за једно од првих у циклусу Исусових чуда.<sup>16</sup> Догађај је изворно назван „почетком знамења“ [τὴν ἀρχὴν τῶν

<sup>13</sup> Ову чињеницу свакако не треба занемарити. Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 186–187, указује на блискост каленићког решења са оним у Терапонтовом манастиру у Русији (1502), што говори о миграцијама византијских уметника ка словенским земљама услед османске најезде.

<sup>14</sup> Р. А. Underwood, *The Kariye Djami*, I–III, Princeton 1966–1975, I, 117–121.

<sup>15</sup> В., нпр., Б. Цветковић, *Идеолошки модели и мотиви у владарској репрезентацији десјоџа Сјефана*, Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности, VII, Дани српскога духовног преображења, XXIII, ур. Г. Јовановић, Деспотовац–Београд 2016, 57–79. Такође Т. Стародубцев, *Уметничко стваралаштво у држави Лазаревића и Бранковића*, Византијско наслеђе и српска уметност II: Сакрална уметност српских земаља у средњем веку, ур. Д. Војводић, Д. Поповић, Београд 2016, 383–399.

<sup>16</sup> Према Т. Стародубцев, *Сликариство I*, 221, циклус би, у основи, почињао епизодом Дванаестогодишњи Христос у храму, после чега би се низале представе Кушање Христа, Сведочење Јована Крститеља, Позивање ученика и Свадба у Кани. Наставак циклуса даље би био препуштен вољи онога ко успоставља сликарски програм храма, у чему је располагање простором свакако играло битну улогу.



σήμεῖων] (2, 11), на основу чега је стекао и приоритет у раним хармонизацијама еванђелске историје.<sup>17</sup> Ипак, визуални контекст ове епизоде није што и литерарни. Док је сликари смештају у приповедну структуру која је одређена разумевањем чуда и језиком храмовног простора у средњовековљу, она оригинално припада целовитој повести<sup>18</sup> која језиком античког доба приповеда о Исусу Христу, Сину Божијем (20, 30–31).<sup>19</sup> Стога, да би се ухватио смисао овог почетка и затим био успостављен однос између две врсте приповедања, неопходни су оквири значења које сугерише литерарни контекст.

Епизода припада дужем одломку (1, 19 — 4, 54),<sup>20</sup> у којем заузима и посебно место. После првих осамнаест стихова у класичној улози пролога (1, 1–18),<sup>21</sup> радња се развија кроз четири епизоде, одељене данима (1, 19–51),<sup>22</sup> да би свадбом „у трећи дан“ (2, 1), или седми по реду, била остварена тематска целина (1, 19 — 2, 11).<sup>23</sup> Епизодом се тако завршава уводни крешендо у препознавању отеловљеног Логоса<sup>24</sup> и истовремено поставља платформа за даља дешавања. Током Исусовог следственог путовања за Јерусалим и назад у Кану (2, 1 — 4, 54), свадба представља почетак из којег су осмишљени односи протагонисте према актерима различитог друштвеног и религијског профила.<sup>25</sup> Будући да тема свадбе фигурира у сусретима унутар тог кружног путовања (3, 3.29; 4, 16–18), то се, због референтног карактера епизоде и, коначно, повратка у Кану, стиче утисак да она има водећу улогу у одломку којем припада. Таквом утиску доприноси потреба догађаја да превлада своју фасцинантну страну и симболички изрази дубљу поруку (уп. 4, 48), као и његова способ-

<sup>17</sup> Татианов *Диатисарон* епизоду ставља после Исусовог крштења и кушања у пустињи, Tatians Diatessaron aus dem Arabischen übersetzt, eds. E. Preuschen, A. Pott, Heidelberg 1926, 76–77; енглески превод (Roberts-Donaldson), заједно са другом уводном литературом, доступан је на следећој адреси <http://www.earlychristianwritings.com/diatessaron.html> (приступљеној 6. фебруара 2019).

<sup>18</sup> Дискусије о целовитости Јовановог Еванђеља углавном припадају домену историјско-критичке егзегезе и могу се, упркос све заступљенијим синхроним истраживањима библијске књижевности, и даље срести у науци. Више о овој обимној теми, богатој погледима на процес настанка и структуру Еванђеља, в. R. E. Brown, *The Gospel According to John*, I–II, New York 1966/1970, I, xxiv–xl; M. Theobald, *Das Evangelium nach Johannes*, Regensburg 2009, 30–74. У предложеном раду, тексту Еванђеља приступа се као целовитом, обликованом према потребама првих читалаца (уп. Јн 20, 30–31; 21, 24–25).

<sup>19</sup> Компаративна истраживања Еванђеља почела су са 20. веком и трају до данас: F. Hitchcock, *Is the Fourth Gospel a Drama?*, *The Gospel of John As Literature: An Anthology of Twentieth-Century Perspectives*, ed. M. Stibbe, Leiden 1993, 15–24; M. Stibbe, *John As Storyteller: Narrative Criticism and the Fourth Gospel*, Cambridge 1992; J.-A. Brant, *Dialogue and Drama: Elements of Greek Tragedy in the Fourth Gospel*, Peabody 2004; *The Fourth Gospel in First Century Media Culture*, eds. A. Le Donne, T. Thatcher, London 2011. О истраживањима књижевних аспеката Јовановог еванђеља в. *Anatomies of Narrative Criticism: The Past, Present, and Futures of the Fourth Gospel As Literature*, eds. T. Thatcher, S. D. Moore, Atlanta 2014.

<sup>20</sup> Препознавање одељка 1,19–4,54 као целине само је један поглед на структуру Еванђеља, иако заступљенији у односу на друге. Полазећи од тога да Исусова кретања одређују литерарне целине, овај одељак препознају F. Moloney, *From Cana to Cana (John 2:14:54) and the Fourth Evangelist's Concept of Correct (and Incorrect) Faith*, *Studia Biblica* 2 (1979), 185–213; P.-B. Smit, *Cana-to-Cana or Galilee-to-Galilee: a note on the structure of the Gospel of John*, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft* 98 (2007), 143–149. На истим основама, али другачије, мисли F. Segovia, *The Journey(s) of the Word of God: A Reading of the Plot of the Fourth Gospel*, *Semeia* 53 (1991), 23–54.

<sup>21</sup> J. Zumstein, *Der Prolog. Schwelle zum vierten Evangelium*, idem, *Kreative Erinnerung. Relecture und Auslegung im Johannesevangelium*, Zürich 2004, 105–126.

<sup>22</sup> Радња почиње сценом о сведочанству Јована Крститеља на Јордану (1, 19–), и даље се, до свадбе у Кани (2, 1), развија кроз четири епизоде, које су одељене прилогом *συψαραγαν* [τῆ ἐπαύριον] (1,29.35.43).

<sup>23</sup> У том уводном делу Јовановог приповедања о Исусу Христу дати су малтене сви теолошки појмови релевантни за аудиторијум којем је Еванђеље намењено. Више о томе в. Ch. Karakolis, *Recurring Characters in John 1:19–2:11: A Narrative-Critical and Reader-Oriented Approach*, *The Opening of John's Narrative (John 1:19–2:22): Historical, Literary, and Theological Readings from the Colloquium Ioanneum 2015 in Ephesus*, eds. R. Alan Culpepper, J. Frey, Tübingen 2017, 17–38.

<sup>24</sup> Начин развијања радње и теолошких ставова у овој целини, повезаних са примарним задатком промоције отеловљеног Логоса (1, 18; 20, 30–31), одговара општем својству ступњевите аргументације у Еванђељу (*Stufenhermeneutik*), R. A. Culpepper, *Anatomy of the Fourth Gospel*, Philadelphia 1983, 224–225.

<sup>25</sup> На овом кружном путу, који се постиже повратком у Кану кроз Самарију (другим путем), Исус успоставља однос са представницима различитих друштвено-религијских група које су могле да буду од значаја за контекст у којем је Еванђеље настало. То су најпре представници храмске власти (2, 13–22), међу којима се издваја Никодим (2, 23–3, 21) као репрезент Исусових симпатизера; затим, група Јована Крститеља и његових ученика (3, 22–36), па Самарјанџа (4, 1–42) и коначно представника Империје (4, 43–54).



ност да надиђе провинцијалност галилејског локалитета и пружи репрезентативан ослонац у приповедању о Исусу Христу.

Управо је тај репрезентативни симболизам епизоде веома прецизно конструисан у приповедном свету Јованове књиге. У низу од пет сцена, аутор приповеда о необичном добитку вина за време свадбеног славља, према чијим је стандардима нестанак тог пића сматран суштинском претњом.<sup>26</sup> Међутим, свадбени догађај са метаморфичним исходом има дубље значење од спасавања једног сеоског славља пропасти, на које иницијално упућује контраст између Исусовог делања (2, 5–8) према претходном „правдању“ даљином круцијалног часа (2, 4; уп. 13, 1). Употребом симболички прегнантних мотива (свадба, вода, вино и др.),<sup>27</sup> аутор гради структуру у којој је функција трансформације одређена пресеком њихових поларизованих односа. Претварање *воде у шест* камених посуда (2, 6) у *вино у седми* дан свадбе (2, 1) добија репрезентативно значење, будући да изражава целокупан хришћански догађај — прелазак статичног јеврејског култа у нову и динамичну стварност,<sup>28</sup> са димензијом есхатолошке гозбе (уп. Ис 25, 6–8; Отк 19). Комплетност те јединствене представе и, истовремено, њену приповедну функционалност омогућује пролепса о *часу* (2, 4), зато што сажима целокупну Исусову делатност (уп. 19, 34) и тако омогућује њену двојаку употребу.<sup>29</sup> На тај начин, приповедање стапа два нивоа, историјски и теолошки: примера ради, временска одредба τῆ ἡμέρα τῆ τρίτη (2, 1) поставља Исусово прво дело у континуиран наративни след, у којем изазива теофанијску алузију (уп. Изл 19, 16), али и указује на функционалну припадност симболичког сећања на целокупан хришћански догађај постускрсном времену, обележеном *шрећим даном*. Из тих разлога, епизода о свадби названа је *знаком* (σημεῖον).<sup>30</sup> Штавише, да је у питању уникатна знаковност епизоде, говори сâм приповедач: сходно двојаком значењу речи ἀρχή (2, 11) није реч само о *почетку* него и о *почелу* Исусових знамења (τὴν ἀρχὴν τῶν σημείων).<sup>31</sup>

На основу ове кратке анализе може се закључити да Јованово Еванђеље, приповедајући о Исусу Христу, преноси и теолошке концепте који су својствени животном контексту његових читалаца, хришћана друге генерације. Један од тих концепата примећује се у потреби Еванђеља за свесним *означавањем*, са чим у вези је наука поставила две тезе. Према првој, Исусова дела названа су знамењима зато што у педагошком механизму књиге функционишу као посредници његовог идентитета (20, 30–31).<sup>32</sup> А према другој, она су парадигматски репрезенти стварности у којој се на изазов прихватања хришћан-

<sup>26</sup> B. M. S. Collins, *The Question of Doxa: A Socioliterary Reading of the Wedding at Cana*, *Biblical Theology Bulletin* 25 (1995), 100–109; B. J. Malina, R. L. Rohrbaugh, *Social-Science Commentary on the Gospel of John*, Minneapolis 1998, 69–71, 121–124.

<sup>27</sup> Аутор се ослања на читаочево познавање ових мотива и њихових значења, што представља део њихове тихе комуникације, у којој учествују и други реторички механизми, R. A. Culpepper, *Anatomy*, 152–198. Више пак о религијско-историјским аспектима свадбе и вина и њиховој примени у егзегези Јн 2, 1–11 в. В. Таталовић, *Aqua et vinum: Историја егзегезе и тумачење Свадбе у Кани Галилејској (Јн 2:1–12) (geo III)*, Српска теологија у двадесетом веку: истраживачки проблеми и резултати, 14, ур. Б. Шијаковић, Београд 2013, 26–38.

<sup>28</sup> Доживљај преласка несавршеног у савршено омогућен је мноштвом имплементираних контраста — између: шест и седам, воде и вина, несташице и обиља, статичног и покретног, затвореног (посуда) и отвореног (свадба), закона и благодати (уп. 1, 17).

<sup>29</sup> Захваљујући тој пролепси, епизода о свадби јесте део целокупне приче. Повезивање инаугуралне теофаније са распећем одговара, штавише, остваривању суштински исте везе код других новозаветних аутора (уп. 1 Кор 15, 3–5; Мк 8, 27–33). Истовремено, епизода о свадби, због репрезентативно заступљене симболике — омогућене *целокупним* Исусовим делом — постаје способна да на тренутак надиђе приповедне оквири и резонира са идентитетском свешћу аудиторијума који живи сећањем на Исуса (уп. Лк 22, 19).

<sup>30</sup> Према Аристотелу, знак (σημεῖον) показује на стварност ван себе самог, *Rhetorica* I 2, 18, 1357b.

<sup>31</sup> Помињање знамења у Јовановом Еванђељу узроковало је посебно занимање науке за њихову литерарну и теолошку улогу. Најсвежији преглед овог интересовања, са посебним освртом на прототипску улогу првог знамења в. у: J. Frey, *Das prototypische Zeichen (Joh 2:1–11)*, *The Opening of John's Narrative (John 1:19–2:22)*, 165–216. Такође в. Н. Förster, *Die johanneischen Zeichen und Joh 2:11 als möglicher hermeneutischer Schlüssel*, *Novum Testamentum* 56 (2014), 1–23.

<sup>32</sup> Према Цумштајну, Еванђеље у целини — не само кроз знамења — делује као ранохришћанска „стратегичка врата“, в. J. Zumstein, *Das Johannesevangelium: Eine Strategie des Glaubens*, idem, *Kreative Erinnerung*, 31–45.



ског идентитета одговарало у Исусовом одсуству.<sup>33</sup> Ни у једној од ових теза, међутим, није укључен однос знаковитог језика према обреду који чини средиште хришћанске стварности, а сличне је природе. То је разумљиво с обзиром на недостатак артефаката из најранијег хришћанског доба, као и на мањак интересовања академске егзегезе за тај однос.<sup>34</sup> Но, уколико некакав однос ипак јесте постојао између Исусовог протознамења и евхаристије у Јовановој заједници,<sup>35</sup> а могао је постојати већ на основу тога што су ранохришћански списи били намењени јавној лектури у еклесијалном (литургијском) контексту,<sup>36</sup> то би онда његову изворну улогу било лакше замислити. Постављен у резонантан однос протознамења са обредним средиштем стварности, читалац се током Исусовог *кружної йуїа* (2, 1 — 4, 54) у првој целини Еванђеља (1, 19 — 4, 54) упознавао са изграђивањем конструктивних односа према друштвеним и религијским профилима у сопственом окружењу. Такво увођење у специфично, хришћанско разумевање света, првом читаоцу могло је да буде потребно пре него што ће уследити прави заплет радње (5, 1–), који ће моменту (*часу*) смрти и васкрсења Исуса Христа даље свакако водити у складу са читаочевим животним околностима.

Одавде следи да је приповедање једне ранохришћанске заједнице о Исусу Христу, традиционално везане за личност апостола Јована Богослова, располагало развијеним нивоом комуникације са читаоцем, у којој је знаковитост имала битно место. Штавише, истакнутој улози те знаковитости доприносио је њен ексклузивни карактер: на основном нивоу гледано, репрезентативни симболизам свадбе не мора да буде прихваћен. Епизода, како је показано, није експлицитно одређена седмим даном, него се до категорије савршеног стиже самосталним повезивањем епизода и дана. Читалац може бити сличан пехарнику, за кога је свадбени догађај историјског нивоа и који услед незнања правог порекла вина (2, 9) сматра анонимног младожењу за његовог носиоца (2, 10). При томе, дивљење чуду добронамерног свата не мора изостати, јер читалац ипак располаже напреднијим нивоом знања у односу на пехарника (2, 11).<sup>37</sup> Међутим, захваљујући знању о

<sup>33</sup> Пример таквог приступа дао је Џејмс Мартин, показавши на епизоди о исцељењу слепорођеног (Јн 9) да тзв. *јовановску заједницу* карактерише друштвена изолација, немогућност јавне афирмације хришћанског идентитета у доминантном јелинистичком и јудејском окружењу, в. J. Martyn, *History and Theology in the Fourth Gospel*, Nashville 1968. Интересовање за структуру јовановске заједнице иначе је блиско ширим занимањима науке за интелектуалне, религијске и друштвене структуре у којима су настајали новозаветни списи. Такође в. R. Brown, *The Community of the Beloved Disciple. The Life, Loves, and Hates of an Individual Church in New Testament Times*, New York 1979; R. Culpepper, *The Johannine School An Evaluation of the Johannine School Hypothesis Based on an Investigation of the Nature of Ancient Schools*, Missoula 1975; M. Hengel, *Die johanneische Frage: ein Lösungsversuch*, Tübingen 1993.

<sup>34</sup> У недостатку артефаката, настанку и трајању дистанце критичке егзегезе према истраживању обредних елемената у новозаветним списима допринели су и други фактори. Пре свега, значајну улогу у томе је имала дистанца академске егзегезе на Западу према реалном црквеном животу, као и покушај превађања те дистанце књижевно-научним истраживањима библијских књига, у чији фокус свакако да нису могле стати врло магловите представе о ранохришћанском богослужењу. Ипак, у науци је било покушаја тзв. сакраменталног приступа Јовановом Еванђељу, о чему су писали П. Василијадис, *Тајна Свеїше Евхаристїије у Јеванђељу йо Јовану*; исти, *Lex Orandi*. Литургијско богословље и литургијски препород, Крагујевац 2006, 109–120; О. Кулман, *Ранохришћанско боїослужење*, Београд 2010.

<sup>35</sup> Разлога за могућност тог односа има више. Прво, у приповедању о претварању воде у вино употребљени су симболички мотиви који садржински могу одговарати евхаристијском догађају. С обзиром на литерарну анатомију епизоде о Кани, вода и вино одговарају пару вода и крв, који тече из Исусовог ребра (19, 34). Друго, ма колико да су догађаји Кани и евхаристије у себи комплетни, они су и даље симболички — оба догађаја ишчекују разрешење у будућности. Треће, најраније евхаристијске артикулације хришћанског идентитета подразумевале су однос према јеврејском богослужењу (уп. Мк 14, 16). Четврто, одсуство храмовних здања у позном јуданизму и раном хришћанству подстакло је свештене текстове да развију способност имажинације храмовних структура и евентуално њихове промоције за реалне. И пето, у историји интерпретације Исусовог првог знамења евидентно је евхаристијско разумевање тог хранитељског чуда (Климент, *Paed. II 2*).

<sup>36</sup> В., нпр., Th. E. Boomershine, *The Medium and Message of John: Audience Address and Audience Identity in the Fourth Gospel*, *The Fourth Gospel in First Century Media Culture*, 92–120.

<sup>37</sup> У оквирима (домаће) популарне егзегезе, најчешће се, из практичних разлога, остајало на том нивоу тумачења: Исусов долазак на свадбу тумачен је као благослов брачне заједнице — в., нпр., Патријарх српски Павле, *Живой йо Јеванђељу*, Београд 1996, 219. Практична актуализација епизоде присутна је, међутим, од



пореклу вина — у чему је паралела са ексклузивним знањем о пореклу Логоса (1, 14) — читалац има могућност да прихвати пехарников коментар младожењи као упутство за покрет према Исусу као женику *εσχαιολοηκοῦ σλαβλα*. Уколико читалац то жели, Исус ће напустити сватовско место и вршењем домаћинске дужности преузеће водећу позицију. Зато први следећи стих (2, 12) вероватно и није имао улогу интермеца, који наизглед даје сувишан коментар о одласку Исуса и његових пратилаца за Капернаум, а пре потоњег покрета за Јерусалим, где ће уследити други догађаји (2, 13 — 3, 21), него је он заправо представљао прави завршетак догађаја. На симболичком нивоу, свадба у Кани кулминира теофанијском процесијом коју Месија води у пратњи колективне „невесте“<sup>38</sup> и која позива читаоца на то да у њој узме учешћа заједно са његовим, и својим, пратиоцима. Да ли је пак такав знаковни ексклузивитет Јовановог језика био условљен животним контекстом заједнице у смислу да је она под теретом друштвене маргинализације развила специфичан начин комуникације темељних истина, није једноставно рећи. Заступљена симболичка значења такође су могла бити универзалног карактера.<sup>39</sup> Према Оригеновом поређењу Еванђеља са каменим посудама Кане (*De principiis*, IV 2 5), књига је писана тако да понесе „две или три мере“ смисла (2, 6) и истовремено погоди читаоце различитих капацитета.<sup>40</sup>

#### 4. Свадба у Кани у каленићком живопису

Захваљујући очуваности каленићке Свадбе у Кани, као и иконографској студији Д. Симић-Лазар о живопису репрезентативног моравског здања, могуће је прећи на позицију истраживане фреске и скицирање значења које је том позицијом сугерисано. Живопис у основи прати решења програма православних храмова позновизантијског периода, с тим што се у њему јављају особине моравског сликарства: за приказом Пантократора у куполи, пророка у тамбурима и јеванђелиста у пандантифима, наос је подељен у три хоризонталне зоне. У првој и највишој, сцена Благовести на пиластрима тријумфалног лука прелази у низ Великих празника (Додекаортон). Испод те целине, циклус Исусових чуда приказан је заједно са сценама из Богородичиног живота, а у најнижој зони постављене су фигуре ратника, мученика, светитеља и лекара. Сходно садржини коју изображава, Свадба у Кани заузима прву позицију средње зоне: она се налази на источној страни јужне апсиде, између најнижег појаса Благовести уз олтар и Васкрсења Јаирове кћи у наставку јужне апсиде (уп. Мк 5, 21–43). Таквом позицијом саопштен је почетак Исусове делатности, која хоризонтално следи из фронтално представљених Благовести, а вертикално из великих догађаја који су приказани у вишим зонама јужне апсиде (Рођење, Сретење и Крштење).<sup>41</sup>

Осим основне приповедне одлике, позиција фреске показује да су у њу уграђена дубља значења. Она је постављена уз олтар, у којем су иначе дате представе васкрслог Христа,<sup>42</sup> и уз једно васкрсење у јужној апсиди. Тексту инхерентна синтеза историјске и по-

најранијих времена: у (монтанистичком) спису *De monogamia* Тертулијан говори против другог брака (8, 7–10) користећи пример Јн 2, 1–11.

<sup>38</sup> Значајну потврду ове могућности дају религијско-историјске паралеле у сведочанствима о Дионисовом култу, у којем је феномен процесија имао битну улогу. Више о томе в. W. Eisele, *Jesus und Dionysos: Göttliche Konkurrenz bei der Hochzeit zu Kana (Joh 2,1–11)*, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft* 100 (2009), 1–28, 12–14.

<sup>39</sup> R. Bauckham, *For Whom Were Gospels Written?*, *The Gospels for All Christians: Rethinking the Gospel Audiences*, ed. R. Bauckham, Grand Rapids 1998, 9–48.

<sup>40</sup> Временом је у патристичкој егзегези кристалисан став према којем се у тумачењу ове епизоде не може остати на основном нивоу. Уважавајући историјски смисао текста садржан у темама благослова брака, укидања проклетства жене, славе Сина Божијег и вере ученика, Кирило Александријски тек потом представља теоријски ниво тежишта у брачној свези Христа и Цркве (In Jo. 2, PG 73.228). Више о патристичкој егзегези свадбе у Кани в. A. Smitmans, *Das Weinwunder von Kana: Die Auslegung von Jo 2,1–11 bei den Vätern und heute*, Tübingen 1964.

<sup>41</sup> Више о садржини сликарског програма Каленића у контексту моравске уметности, нарочито у погледу циклуса Христових чуда (јавне делатности), в. Т. Стародубцев, *Сликарсџво*, I, 129–130, 219–225; *Сликарсџво*, II, 159–178.

<sup>42</sup> Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 91. Ова карактеристика Каленића може се, према Т. Стародубцев, *Сликарсџво*, I, 134, сматрати још посебношћу Ресаве и Рамаће.



васкрсне равни тако наилази на сличан однос на ликовном плану, омогућен иконичким разумевањем библијских догађаја у византијској уметности. Осим тога, треба приметити да је представа протознамења у Каленићу изашла из олтарских оквира, какав је случај у суседној Ресави, и непосредније се обратила простору наоса: предња страна стола остављена је непопуњеном, отвореном за конзумацију понуђеног (в. ниже). Та напреднија ехаристијска интерпретација овог хранитељског чуда — ка учесницима храмовног простора — продужена је наставком циклуса у представу Васкрсења удовичиног сина (уп. Лк 7, 11–17) и пространу сцену Умножења хлебова и риба на западном зиду (уп. Мк 6, 34–44; Јн 6), којом је успостављена оса ехаристијске комуникације са олтарским зидом. Том сакралном доживљају Исусове моћи, карактеристичном за средњовековље, коначно је доприносио завршетак циклуса у северној апсиди представама исцељења од водене болести (уп. Лк 14, 1–6), губе (уп. Мк 1, 40–45) и слепила (уп. Мт 9, 27–31).

Сагледавањем контекстуално сугерисаних значења примећује се „ехаристијско“ удаљавање од литерарног нивоа, што се тумачи блискошћу богослужбене апропријације текста храмовном контексту. Свадба у Кани, генерално говорећи, радо је приказивана у моравским споменицима и те сцене углавном показују ехаристијски смисао библијског догађаја.<sup>43</sup> Но, основни нивои уочене блискости не могу се одрећи ни тексту Еванђеља. У интерактивној структури ове књиге, алузије на богослужбену праксу, укључујући изостанак експлицитних описа, чиниле су део знаковног језика. Антички текст Еванђеља и средњовековна српска слика могу, штавише, имати веома сличне улоге у идеалном случају, у смислу да путем својих „зидова“, виртуелних и реалних, остварују комуникацију са обредном садржином према којој се оријентишу. Оно што је некада било речено за манастир Каленић — да су се његове реалне структуре, као ретко где у српској архитектури, приближиле имагинарним<sup>44</sup> — може, дакле, имати свој основ у домену библијске књижевности. Као што број седам представља израз савршенства у појмовном свету Еванђеља и изнутра одређује његову структуру,<sup>45</sup> он исто тако утиче на визуални ритам наоса: седам је васкрсних олтарских сцена, затим чуда Исусових и других детаља — на пример, стубова на предњој страни стола у Кани. Делује да употреба тог броја тако одговара ехаристијском карактеру храмовног простора да инсистирање на непарном броју Исусових чуда резултира асиметријом циклуса, у којем нагласак постижу једино два хранитељска чуда — Свадба у Кани и Умножење хлебова и риба.

Ипак, од каленићке Свадбе не може се очекивати да понови литерарну улогу протознамења. Учесници храмовног простора оријентисани су ка олтару, а њиховом доживљају Христове владавине доприноси целокупан програм живописа. У таквом програму, међутим, каленићка Свадба заузима одређено место и тежи ка томе да оствари одређену комуникацију са учесницима. Анализа композиције открива три аспекта, у којима су изворна значења актуализована у складу са захтевом храмовног простора.

1) У основи, композицију чини представа једне локалне свадбе, са представом младе наца у средишту,<sup>46</sup> у оквиру које се приповеда о Исусовом чуду. За разлику од књижевног нивоа, визуални план експлицитније истиче водећу улогу Исуса Христа: оно што у извор-

<sup>43</sup> Т. Стародубцев, *Сликарство*, I, 222.

<sup>44</sup> С. Радойчић, *Фрески Каленича*, 250. Такође в. И. Стевовић, *Каленић. Богородичина црква у архиепископској базилици*, Београд 2006, 174; исти, *Сакрално традиционално моравске Србије*, Византијско наслеђе, 429–433.

<sup>45</sup> Детаљније в. Е. Lohmeyer, *The Structure and Organization of the Fourth Gospel*, *Journal of Higher Criticism* 5 (1998), 113–138.

<sup>46</sup> Разлика која се у фресци успоставља уз помоћ одеће доприноси савремености представе. У односу на Христа, Богородицу и још једног апостола, који су обучени у античку одећу, остали ликови носе одећу која је карактеристична за место и време настанка Каленића. Фреска је дефинитивно комуницирала са локалним традицијама у пракси венчавања младе наца, која је у средњем веку била неодвојива од црквеног обреда, в. М. G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*, Leiden 2003, 221 и даље; С. Бојанин, *Забаве и свейковине у средњовековној Србији: од краја XII до краја XV века*, Београд 2005, 176 и даље.



ном, текстуалном формату није било видљиво, сада је морало постати. Чудотворно дејство Христове божанске моћи постављено је у тежиште представе, па у смеру супротном од ка-заљке сата, радња тече кружно: почев од Богородичиног коментара о нестанку вина са леве стране, па преко пуњења и благосиљања посудâ са десне стране, до приношења вина младенцима у челу стола. Експлицирање Исусове водеће улоге има оправдање у чињеници да су наратив и протагониста увелико познати гледаоцу, чија храмовна позиција природно захтева актуализацију симболички задатих значења. Штавише, чињеница да се у каленићкој фресци, за разлику од раширене структуре у сицилијанском узору, прешло на кружну и да је тиме продубљена дистанца према традиционалном решењу, које је у сведенијем формату заступљено у суседној Ресави,<sup>47</sup> указује на прилагођавање наративног тока евхаристијском контексту. У распореду фигура који одговара храмовном простору — Исус наступа „олтарски“ и учесници храмовног простора имплицитно образују недостајућу половину кружног стола, као позвани да заузму места преко пута „савремено“ одевених младенаца — кружно приповедање одговара континуираном приповедању наратива о евхаристијској трансформацији. Творевина се кроз Цркву (Богородицу) приноси Христу да би као преображена била дата човеку. Крстообразна посуда са телећом главом у средишту потврђује централну улогу трпезе, на коју су најпре позвани „цариници и грешници“ (уп. Лк 15).<sup>48</sup>

2) Поред нагласка на евхаристијској интерпретацији, узрокованом литерарним и охрабреном храмовним контекстом, композиција указује на постојање свести сликара о карактеристичном Јовановом симболизму, у којем има елемената ексклузивности, а који је и овде прилагођен сакралном оквиру. За разлику од сицилијанског узора, на предњој страни стола у каленићкој фресци осликана је колонада од седам стубова, чија истакнутост указује на разлоге важније од естетских. Том колонадом заправо је уведена тема Премудрости Божије, која иначе прати приказе Великих празника и епизода из живота Исусовог, почев од Благовести у непосредној близини.<sup>49</sup> У светлу паримеја на овај празник, према којем Премудрост чини оно што ће и отеловљени Логос чинити у Кани — она зида себи дом са седам стубова и на гозбу износи месо поклане стопе, хлеб и растворено вино (Приче 9, 1–11) — погођена је суштина Јованове теологије: Исус је отеловљена Премудрост, Божија Реч (уп. Јн 1, 14).<sup>50</sup> Истовремено, увођење колоне као носећег елемента двојачко оживљава интерактивну природу Еванђеља: тиме

<sup>47</sup> Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 187–189, примећује да су формуле у Ресави и Каленићу темељно различите. У Манасији је задржан облик правоугаоног стола, који одговара традицији заступљеној у Хори, Грачаници, Николи Орфаносу и Арђешу, а у Каленићу су око полукружног стола спојене обе сцене, и свадба и чудо. Проловић, међутим, мисли другачије — будући да сведено решење у Ресави вероватно није укључивало сцену претварања (што се због оштећења не може доказати), то би онда каленићка композиција била ближа традиционалном решењу, в. Ј. Prolović, *Resava (Manasija): Geschichte, Architektur und Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarević*, Wien 2017, 261–262.

<sup>48</sup> У слици крстообразне посуде, која је на средини стола постављена између две — са рибом и птицом, разрађена је тема Исусове жртве. Том детаљу важност је до сада придавана само у погледу садржине, са основним питањем налази ли се у тој посуди печена телећа глава (В. Петковић, Ж. Татић, *Каленић*, 69) или ћурка/пиле (Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 185, нап. 456). Иако оштећеност фреске спречава доношење закључка са апсолутном сигурношћу, размишљање у правцу прве могућности може се подржати теолошким значењем које следи из интерпретације коју показује утицајни константинопољски узор. Наиме, консултацијом мозаичне представе Свадбе у Хори, која је обogaћена митранзмичком сценом клања телета из параболе о изгубљеном сину (уп. Лк 15, 23), стиче се утисак да је каленићки сликар направио корак даље. У традиционалној интерпретацији жртвовање телета у овој параболу слика је Исусове искупитељне жртве (Григорије Палама, *Нот. III 21*), односно — у литерарном свету параболе, оно материјализује пожртвоване поступке оца којима спасава изгубљеног сина и одатле је слика Исусовог поступања према цариницима и грешницима којима је параболу упућена (уп. Лк 1, 1–3). Стога овај потез није само чинио да тема крсне смрти постане видљива, него је наглашавао евхаристијски карактер представе, отворене према учесницима храмовне стварности као „цариницима и грешницима“.

<sup>49</sup> Б. Тодић, *Грачаница. Сликарскаво*, Приштина 1999, 145; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манасијир Дечани*, Београд 2005, 359; З. Пено, *Христолошки значај њредсјаве Премудросјии у цркви Свејие Софије у Охридугу*, Византијски свет на Балкану, ур. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 137–143.

<sup>50</sup> Разлике између библијских традиција везаних за Премудрост (σοφία) и Реч (λόγος) овде је излишно констатовати, пре свега, зато што су у питању блиски појмови. Студије на тему теолошког и културног залеђа ова два појма в. у: *Wisdom and Logos: Studies in Jewish Thought in Honor of David Winston*, ed. D. T. Runia, D. Winston, Atlanta 1997.



је пројављен манир аргументације кроз интертекстуалност са старозаветним представама,<sup>51</sup> као и начин симболичког (индиректног) означавања субјекта радње. Као отеловљена Премудрост, Исус је домаћин свадбене гозбе,<sup>52</sup> а не челно представљени младожења. Иако учесник богослужења то зна, овакав детаљ ипак говори о сликаровом познавању теолошког менталитета еванђелисте и његовој способности да он буде визуално актуализован.

3) За разлику од литерарног нивоа, визуални план захтева приказивање оба младенца. Међутим, као и у тексту, њихово челно место нема само задатак идентификације библијске епизоде, него омогућује и функционисање симболичког односа Месије и његове „колективне“ невесте. Паралелизам у поставци Христа и младожење, с једне, и Богородице и невесте, с друге стране, подсећа на односе који су изворно намењени читаоцу Еванђеља. Уместо у фронталном приказу младенца, водећи однос се гради између Христа и Цркве, изображене актерима које предводи Богородица. Потврду тог односа дају следећа три елемента, у којима фигурира тема течности. Прво, у средишту је приказана сарадња младенца у пробадању невестиног прста као знаку уграђивања у вечни однос Христа и Цркве.<sup>53</sup> Друго, две провидне боце на столу, које са пехаром међу младенцима граде једнакостранични троугао, такође су више од знакова идентификације библијског догађаја. Као важни симболички мотиви еванђелског догађаја који су постављени у *провидне* посуде, вода и вино потврђују знаковиту функцију видљивог. У том смеру, посуда пред Христом може бити испуњена крвљу, па она тако, са другом посудом која садржи воду, учествује у симболичкој представи супружанског односа Христа и Цркве (уп. Јн 19, 34). И треће, слушкиња која младенцима приноси вино има улогу алегоричке фигуре која указује на дубљи смисао сједињења кроз узимање вина из њених руку.<sup>54</sup> На тај начин није занемарена ни практична порука композиције, којом је морао бити фаворизован црквени брак у целокупној својој церемонији, истини и тајни.

Из изложене анализе увиђа се да јединственост композиционог решења каленићке фреске не мора да буде схваћена само као последица географских и историјских координата манастира, који је будући смештен у жариште уметничких и интелектуалних активности у Србији крајем 14. и почетком 15. века, такође био стављен и у проток разноврсних теолошких традиција и сликарских приручника. То објашњење, које природно потиче од историчара уметности, овде се може обогатити разлозима интерпретативне природе. Поређење фреске Свадба у Кани у манастиру Каленић са њеним ликовним и текстуалним узорима показује да се у визуализацији Исусовог првог знамења на аутентичан начин отишло ка вернијој актуализацији значења инхерентних Јовановом Еванђељу. Штавише, иако је такав потез вероватно подразумевао улазак у однос са рецепцијом Јованове теологије у српском средњовековљу, која је у том периоду кључно одредила богослужбени, визуални и књижевни израз православне мисли, овде би ипак могло бити речи о посебном виду оригиналности.

<sup>51</sup> О томе више в. Ј. Zumstein, *Intratextuality and intertextuality in the Gospel of John*, *Anatomies of Narrative Criticism*, 121–135.

<sup>52</sup> Иако епизода о Кани остварује интертекстуални однос и са епизодама из старозаветног циклуса чуда Илије и Јелисеја (уп. нпр. 2Цар 4, 1–7), сликар је увођењем колоне нагласио везу са Приче 9, вероватно и у жељи да кроз тему Пророци развије симболичан однос представа Соломоновог храма и Богородице, в. И. Стевовић, Б. Цветковић, *Манастир Каленић*, 47–48.

<sup>53</sup> Чин пробадања није само обичајног карактера, како су то разумели В. Петковић (*Каленић*, 70) и С. Радојчић (*Каленић*, XIV–XV; *Фрески Каленича*, 256). Он, у ствари, изражава сједињавање супружника по узору на јединство Христа и Цркве, које је потврђено текућем воде и крви из прободеног ребра (Јн 19, 34). Као што је било показано, та релација представља осовину симболичког значења у еванђелској епизоди, због чега је у богослужењу Цркве, тј. у обреду венчавања младенца прихваћена да служи као узор супружницима.

<sup>54</sup> Симболичком значењу нарочито доприноси целовитост представе младенца са слушкињом, чију ће структуру Рубљов разрадити у представи Свете Тројице. Више о односу каленићког и руског сликарства в. С. Радојчић, *Каленић*, XXIV; исти, *Фрески Каленича*, 261; Д. Симић-Лазар, *Каленић*, 186, 257–261.



Шта је могао да буде подстицај за тако нешто, није једноставно рећи. Уколико се у обзир узму писани извори за истраживање егзегезе у српском средњем веку, примећује се да фреском заступљена интерпретација од њих одудара. На питање о томе шта би чинило водећи егзегетски правац у оновременом читању Јовановог Еванђеља, одговор би, према свему судећи, требало тражити у делима архиепископа охридског Теофилакта.<sup>55</sup> За такву одлуку постоје три разлога: прво, Теофилактови коментари на библијске књиге, посебно на Еванђеља, важе за најпревођенија егзегетска дела међу словенским хришћанима;<sup>56</sup> друго, заступљеност Теофилактових дела у највишим интелектуалним и духовним слојевима српског друштва евидентна је у време владавине Лазаревића<sup>57</sup> и Бранковића,<sup>58</sup> када се манастир Каленић иначе зида и живописише; и треће, с обзиром на то да је Теофилактова егзегеза углавном катенског (компилаторског) типа, то се коментари архиепископа охридског могу сматрати репозиторијумом најважнијих егзегетских традиција позне антике и средњовековља, који су, међу словенским хришћанима нарочито, морали утицати на различите видове библијске рецепције. Међутим, Теофилактово виђење свадбе у Кани није, како се показује, блиско садржини каленићке фреске. Уместо симболичког приступа Исусовом чуду, које је међу Оцима Цркве одавно евидентирано и које је до парадигматске равни развио Кирил Александријски (в. нап. 40), Теофилакт се више ослонио на аскетску традицију, у којој свадба у Кани представља сједињење (συνάφεια) Бога са душом. Следећи свој манир у ослањању на егзегезу Јована Златоустог, Теофилакт овога пута доноси само у оној мери која задовољава потребу за осветљавањем историјске стране догађаја. Његова суштина је ипак дубља: као слика разводњености (раслабљености) човечанства, шест камених сасуда су збир пет чувстава и разума (по реду шестог) које Христос скупа претвара у вино еванђелског постојања.<sup>59</sup> Такво тумачење сеже у доба раног хришћанства и може се рећи да је најближе Оригеновом менталитету, иако његова егзегеза Јн 2, 1–11 није сачувана.<sup>60</sup> Реципирано кроз најразличитије форме аскетске књижевности, оно је највише одговарало монашком менталитету, те није да се не може назрети у фресци Каленића. Персонификација алегоричке слике слушкиње међу младенцима вероватно да је могла изазвати асоцијацију на тумачење које посредује Теофилакт.

С друге стране, међутим, извори за истраживање интерпретације Јовановог Еванђеља у време сликања Каленића такође представљају сведочанства омилетске егзегезе, чије би претраживање овде превазишло обим рада. Сачуване омилије углавном припадају Оцима Цркве и кроз њих су у пределе моравске Србије могла стићи различита тумачења свадбе у Кани. Но, иако се може веровати да су таква тумачења могла пренети Кирилово алегоричко читање, чињеница је да оно одговара дискутованом пресеку Јова-

<sup>55</sup> E. W. Saunders, *Theophylact of Bulgaria as Writer and Biblical Interpreter*, *Biblical Review* 2 (1957), 31–44; D. Obolensky, *Six Byzantine Portraits*, Oxford 1988, 34–82; G. Podskalsky, *Theophylaktos von Achrida als Exeget in der slavischen Orthodoxie*, *Studi sull' Oriente Cristiano* 2 (1998), 75–84; Г. Подскалски, *Средњовековна теолошка књижевност у Бујарској и Србији (865–1459)*, Београд 2010, 282–285.

<sup>56</sup> Подскалски, *Средњовековна теолошка књижевност*, 282.

<sup>57</sup> Међу књигама које су већином биле литургијске и аскетске садржине, библиотека деспота Стефана садржала је и препис Теофилактовог тумачења Марковог еванђеља, в. Т. Корићанац, *Дворска библиотека деспота Стефана Лазаревића*, Београд 2006, 62.

<sup>58</sup> Сачувани одговор византијског патријарха Генадија II Схоларија на питање српског владара Ђурђа Бранковића о Теофилактовим делима такође говори о њиховој рецепцији у Србији, в. Д. Анастасијевић, *Питање најбожније десјоџа српској, Госјоџина Ђурђа, његовој светјосјии Васељенском патријарху, Госјоџину Генадију Схоларису. Одјовори патријархови*, Гласник Српске Православне Цркве 66 (1946), 218–223.

<sup>59</sup> *Enarratio in Evangelium S. Joannis* (PG 123:1192BC).

<sup>60</sup> На основу сачуваних књига — а сачувана је i и ii, затим vi, x, xiii, xx, xxviii, xxxii, фрагменти iv и v, и већи део xix књиге — може се рећи да би Оригенов коментар свадбе у Кани припадао ix књизи, која, нажалост, није сачувана. Међутим, у прологу свог коментара о Песми над песмама (1: 1–3), који се значајно ослања на рад Иполита Римског, па и на раније традиције — како тврди J. Ch. King, наводећи сведочанство Бодмер папируса 12 (*Origen on the Song of Songs As the Spirit of Scripture: The Bridegroom's Perfect Marriage-Song*, Oxford University Press 2009, 3) — Ориген, на вишим нивоима интерпретације (душевном и духовном), невесту која чезне за брачним сједињењем са Христом идентификује као душу, односно Цркву (SC 375: 80–2).



новог Еванђеља и природи храмовног здања. Идући у том смеру, може се претпоставити да је подстицај за употребу изворних библијских значења у живопису Каленића, природно најближих заступљеним класицистичким обрасцима у сликарству овог моравског здања, могао доћи кроз његов ренесансни карактер, у чијој је манифестацији сам сликар одиграо кључну улогу. Тако се Радослав, монах или лаик, показује способним да осети слојевитост аутентичног библијског приповедања и да конкретан библијски догађај оригинално представи у визуалном формату. Један од основних циљева предложене студије састоји се управо у томе да означи овај квалитет и издвоји га међу осталим парадигмама српске средњовековне културе.

## 5. Закључак

У предложеном раду, који је с почетка изразио амбициозну претензију у подстицању на превазилажење постојеће празнине између двеју научних дисциплина — библијске егзегезе и историје уметности српског средњовековља — употребљен је један пример, на којем се свакако не може демонстрирати тоталитет изазова у компаративној анализи текста и слике. Ма колико био репрезентативан и идеалан, овај пример — *као ипак* — у стању је да засени извесне методолошке и ерминевтичке проблеме у извођењу оваквих и сличних компарација, од којих се први, када су идеални случајеви у питању, састоји у жељи аутора да пренагласи одређене релације. У том погледу, предложено истраживање захтева уважавање других чинилаца и њихову темељну проверу, попут осталих облика библијске интерпретације у писаном и ликовном формату, да би разматрана идеја о актуализацији библијских значења у каленићком живопису коначно могла имати чвршћег основа. Тако је могуће очекивати да претпостављена вештина сликара Радослава у визуалном библијском тумачењу буде проверена уз помоћ осталих примера његовог стваралаштва. Док такав подухват не буде био остварен, на научној јавности је да критику предложеној студији преваходно упути у методолошком смеру. У међувремену, домаћој егзегетској средини остаје да охрабривањем интердисциплинарних истраживања у библијској егзегези доприноси разумевању аутохтоног уметничког профила у српском сакралном наслеђу, као и проналажењу аутентичног академског израза, који неће бити одсечен од еклисијалног контекста, у којем је егзегеза одувек стасавала и којем је, по природи ствари, намењена.

Vladan Tatalović

### Towards Interdisciplinary Researches in Biblical Exegesis: The Wedding in Cana of Galilee (John 2,1–11) in the Fresco Painting of Kalenić Monastery

The presented study is intended to incite the interdisciplinary approach in the field of biblical exegesis and to affirm its need for an authentic expression through the relationship with other humanistic disciplines. In the first part of the research, the literary and theological structure of the Gospel episode that narrates about the first sign of Jesus Christ — the Wedding in Cana of Galilee (John 2,1–11) — are extracted. In the second part, the composition of the Kalenić fresco is considered in the intersection of the unique temple context and the extracted biblical structures, by which the conclusion about the actualization of the original biblical meanings in the Kalenić fresco painting is being made. The study finally shows that the researched representation of the Wedding in Cana is significantly influenced by the capability of the painter in understanding the biblical text, as well as in its genuine visualization.